Música e experiência na era da reprodução digital

Music and experience in the age of digital reproduction

Juliana Braz Dias

NOTA DO EDITOR

Recebido em: 02/02/2014
Aceito em: 25/04/2014

Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro.
(Fred Zero Quatro)

1 A utilização de tecnologias digitais na produção, na distribuição e no consumo de música tem suscitado reações em diversos setores. A mídia tem sido particularmente alarmante ao noticiar a inserção da música no universo digital como a causa de uma crise devastadora na até então sólida e rentável indústria musical global. Quando a banda britânica Radiohead colocou seu disco *In Rainbows* (2007) à disposição para *download*, podendo os fãs decidir o valor que pagariam pelo produto, o jornal *The Sunday Times* publicou um artigo em que anunciava a morte da indústria musical (Sandall, 2007). Artistas e empresários, em geral de forma menos fatalista, também vêm discutindo o tema e realizando experimentações com base nas novas tecnologias de gravação e reprodução.

2 Neste artigo, pretendo sugerir caminhos por meio dos quais a antropologia pode contribuir para o debate. Pesquisas de cunho etnográfico trazem uma perspectiva diferenciada sobre o fenômeno, capaz de revelar nuances da relação entre música e tecnologia quando vivenciada em casos particulares. Em especial, entendo que a antropologia tem muito a acrescentar à reflexão sobre a indústria fonográfica e sua suposta crise na era digital se direcionarmos o olhar para o outro lado da moeda: a performance. Eventos de maior ou menor escala – shows, espetáculos, concertos,

recitais e demais formas de música ao vivo – são todos objetos privilegiados para uma discussão sobre a indústria musical na contemporaneidade.

3 Com tal proposta em mente, o presente trabalho busca destacar as conexões entre a indústria fonográfica global e as experiências em nível local. Argumento que os desafios enfrentados pelas grandes gravadoras com a revolução digital devem ser compreendidos enquanto um fenômeno articulado a inúmeras performances musicais ao redor do mundo.[1]

4 A interface entre a música gravada que circula em âmbito global e as performances musicais de caráter local conforma um debate pertinente aos mais diversos contextos. Neste artigo, opto por abordar a temática por meio da análise de um caso particular: o mercado musical no arquipélago de Cabo Verde. A cena musical cabo-verdiana é emblemática a este respeito. Em parte, ela pode ser entendida como um produto da indústria fonográfica, em especial no que toca ao nicho conhecido como *world music*. Enquanto tal, a música cabo-verdiana acompanha o movimento de crescimento e declínio do comércio global de sons. Mas as experiências musicais em Cabo Verde jamais poderiam ser compreendidas como um resultado exclusivo de práticas geradas no exterior. Processos de construção da nação em Cabo Verde sempre estiveram relacionados aos sentidos atribuídos às músicas compostas, tocadas, cantadas e dançadas nas Ilhas. Portanto, é a partir desse duplo ponto de vista – com referência simultânea ao mercado externo e às questões internas à nação – que discutirei as experiências musicais em Cabo Verde. Apresentarei dois tipos de eventos: as *noites cabo-verdianas* e as *tokatinas*. Uma abordagem etnográfica destes eventos poderá nos guiar por uma jornada em que a música ao vivo é entendida simultaneamente como um investimento estratégico, parte de consolidado mercado mundial, e uma forma inestimável de sociabilidade entre amigos.[2]

Música gravada emúsica ao vivo

5 O surgimento da tecnologia de gravação e reprodução de sons transformou profundamente a experiência com a música. Quando o fonógrafo foi criado, em 1877, inaugurou-se todo um modo de compor, executar e ouvir músicas. Hábitos e práticas precisaram ser adaptados às novas tecnologias, visto que existem diferenças fundamentais entre a música gravada e a música executada presencialmente.

> Quando executado ao vivo, o som musical é fugaz, evanescente. As gravações, porém, capturam esses sons fugidios, preservando-os de maneira tangível em um suporte físico, sejam cilindros de cera ou CDs de plástico. Quando o som musical é reificado – transformado em uma coisa – ele se torna transportável, vendável, colecionável e manipulável de formas nunca antes possíveis (Katz, 2004:5; tradução minha).

6 A tangibilidade do som é uma das principais inovações proporcionadas pelas tecnologias de reprodução mecânica. Quando preservados em discos, os sons podem alcançar novos espaços e tempos, diferentes contextos e pessoas. Não devemos esquecer que mesmo esta grandiosa conquista está novamente em processo de transformação. Quando tratamos da revolução digital observada nas últimas décadas, notamos que o som fugidio continua a ser capturado em um suporte físico: chips de computador feitos de silício. Contudo, a tangibilidade dessa nova mídia é mais difícil de se atestar, especialmente quando mais e mais consumidores se inscrevem em um programa de nuvem, que substitui o armazenamento da música em disco rígido por

modelos baseados na Internet sob demanda. Ainda assim, nada disso modifica substancialmente as novas possibilidades de circulação de sons – ao contrário, tais possibilidades têm sido maximizadas na era digital.

7 A música gravada também modificou a relação entre o artista e o público. Ouvintes e músicos não se encontram frente a frente – algo que afeta diretamente as formas de comunicação entreeles. E se as performances ao vivo são experiências únicas, as gravações são passíveis de serem repetidas *ad infinitum*. Além disso, as tecnologias de gravação tornam possível manipular os sons, seja por músicos, produtores, engenheiros ou mesmo ouvintes, que podem agora controlar aquilo que escutam. As novas tecnologias têm transformado, portanto, os hábitos musicais e a relação entre os atores envolvidos nessas práticas.[3]

8 A comparação entre a música gravada e aquela executada ao vivo dá origem a vários debates, especialmente quando se intenta hierarquizar os dois formatos. Para alguns, a tecnologia de gravação de sons possibilitou grandes avanços no processo de produção musical. Sem a presença do público, pode haver maior concentração do artista, melhorando seu desempenho. E a habilidade de manipular os sons, especialmente por meio das novas tecnologias digitais, pode ser entendida como uma maneira de transcender as limitações humanas (Katz, 2004:41).

9 Outro ponto a ser considerado é a possibilidade quase ilimitada de circulação de sons vinculada às tecnologias de gravação e reprodução. O trânsito sonoro, em múltiplas direções, reforça o potencial de nossa participação em uma sociedade global. Se, como argumenta Anderson (1983), a emergência da imprensa moderna – isto é, a reprodução mecânica de livros e jornais em um sistema capitalista com disseminação maximizada – foi uma das principais fontes do nacionalismo, então a reprodução mecânica/digital dos sons, o surgimento das indústrias culturais e a circulação de música em larga escala podem ser a base de uma comunidade imaginada global. Reconheço ser arriscado extrapolar o argumento de Benedict Anderson nestes termos. Contudo, é tentador especular sobre tais questões quando examinamos os discursos de algumas gravadoras sobre o alcance de sua atuação. A Putumayo, uma das principais empresas no mercado de *world music*, aponta como seu principal objetivo apresentar pessoas às culturas do mundo e suas músicas.[4] Apesar das desigualdades do mundo em que vivemos (incluindo as nada igualitárias políticas de produção e distribuição musical), consumidores de discos com o selo Putumayo – milhões de pessoas que apreciam ouvir músicas de "lugares remotos" – podem perceber a si próprios como uma comunidade imaginada, globalmente conectada por meio da circulação de sons.

10 Por outro lado, as desvantagens da tecnologia de gravação de sons têm sido explicitamente apontadas, tanto por acadêmicos quanto por atores envolvidos no processo de produção musical. A crítica de Walter Benjamin sobre a reprodução mecânica das obras de arte, escrita em 1936, é provavelmente um dos mais conhecidos argumentos contra tais tecnologias. Segundo o autor: "Mesmo a mais perfeita reprodução de uma obra de arte carece de um elemento: sua presença no tempo e no espaço, sua existência única no lugar onde ela ocorre" (Benjamin, 1973:222; tradução minha). A presença do original, o elemento eliminado na reprodução mecânica, é o que Benjamin chamou de "aura" da obra de arte. O autor afirma que a reprodução mecânica emancipa a obra de arte do ritual (:226). Em outras palavras, a tecnologia de gravação de sons separa a música da performance – um processo avaliado pelo autor como

absolutamente empobrecedor, caracterizado pela perda de uma identidade espacial e temporal única.

11 Não é meu objetivo comparar a música gravada e a música ao vivo a fim de determinar qual das duas é mais adequada ao enriquecimento dessa forma artística. O que sabemos, com certeza, é que a possibilidade de gravação e reprodução de sons permitiu a emergência de um negócio grandioso: a indústria musical. Em 1999, o total dos rendimentos gerados nos Estados Unidos com a venda de músicas e direitos de uso alcançou a impressionante marca de 14,6 bilhões de dólares, segundo o relatório da Recording Industry Association of America (RIAA, 2010:10).

12 A indústria fonográfica parece enfrentar agora um momento crítico.[5] O relatório acima mencionado destacou que os rendimentos gerados com a venda de músicas e licenças nos Estados Unidos caiu para 7,7 bilhões de dólares em 2009. O declínio da indústria musical tem sido noticiado em inúmeros jornais nos últimos anos. *CNNMoney*, por exemplo, proclamou 2010 como a "década perdida" no domínio da música (Goldman, 2010).

13 Muitos fatores ajudam a explicar esta crise. Certamente, os mais significativos são a pirataria e a crescente popularidade da música digital. De 2004 a 2009, aproximadamente 30 bilhões de músicas foram ilegalmente acessadas por meio do compartilhamento de arquivos na Internet (RIAA, 2010:10). A venda de discos tem caído de forma dramática em todo o mundo. Isto não se justifica apenas pelo fato de as pessoas estarem comprando menos CDs; elas também estão pagando muito menos por cada unidade, comparado ao que costumavam pagar quando os CDs foram introduzidos no mercado. A constante melhoria e o barateamento da tecnologia chegaram a um ponto que não é difícil encontrar uma promoção nas lojas de discos com venda de CDs de música popular pelo módico valor de até R$ 4.

14 É preciso notar, porém, que não se trata de uma crise no consumo de música em geral. Com a Internet, os consumidores estão, mais do que nunca, expostos a uma quantidade impressionante de música. Em nossa vida cotidiana, a música está em todos os lugares . O problema é que a indústria musical não tem sido muito eficiente em se adaptar aos novos tempos e capitalizar as novas práticas musicais. Ela tem procurado diversificar a sua receita apostando, por exemplo, na comercialização de *ringtones* (músicas que funcionam como sinal de chamada em telefones celulares). Este pode ser um primeiro passo na superação da crise. Contudo, até agora tais medidas não têm se revelado suficientes para cobrir as perdas causadas pelo declínio na venda de mídia física.

15 O que aconteceu com a música ao vivo enquanto isso? Quando voltamos a atenção para esta seção da indústria musical, os dados disponíveis são reveladores. Se as pessoas estão pagando menos para comprar um CD, o mesmo não é verdade quando se trata de música ao vivo. Os ingressos para espetáculos musicais têm se tornado significativamente mais caros. Sandall (2007) apresenta um cálculo curioso: "Você poderia ter comprado o catálogo inteiro da Madonna por menos da metade do valor cobrado para ver sua performance na arena de Wembley" (tradução minha). O autor segue declarando que os discos foram rebaixados ao papel de mera ferramenta de propaganda, útil para estimular a venda de ingressos para os shows – atividade em que a renda é, de fato, gerada. Isto pode explicar, em parte, iniciativas como a da banda Radiohead, citada no início deste artigo.

16 Apesar do pessimismo em relação ao impacto da reprodutibilidade técnica na música, tais tecnologias nunca ameaçaram verdadeiramente a existência das performances

musicais – sejam em imponentes espetáculos ou em exibições reduzidas, organizadas em pequenos ambientes. Argumento que, em vez de competirem por espaço no mercado musical, as experiências promovidas pelas gravações e pela execução da música ao vivo estão intrinsecamente relacionadas. Caso contrário, como explicar a produção crescente de discos exibindo os artistas em performances ao vivo? A perfeição técnica alcançada nas gravações é associada à espontaneidade e à singularidade da atuação ao vivo, em uma tentativa explícita de conectar os dois tipos de experiência musical. Levando um pouco adiante os termos de Walter Benjamin, poderíamos dizer que a reprodução mecânica (e digital) dos sons não elimina simplesmente a aura da música. Em vez disso, ela alimenta a eterna demanda pela experiência única de assistir a uma performance.

17 Durante o século XX, enquanto era explorado o potencial da tecnologia de reprodução de sons na criação de um fenômeno global, a música ao vivo foi sempre preservada nos contextos locais. Mais do que isso, ela tem aumentado seu valor. Alguns autores insistem que a crise das grandes gravadoras – que não devem ser entendidas como um sinônimo da indústria musical em geral – tem sido acompanhada por um crescimento no setor de música ao vivo (Williamson & Cloonan, 2007:314). É interessante notar que até mesmo o relatório da Recording Industry Association of America atribui maior importância às performances quando comparadas à música gravada, conforme indicado no trecho abaixo, intitulado “The Big Concert”.

> A antecipação. O entusiasmo. O ato de colocar o disco para tocar continuamente de forma que você esteja preparado para cantar junto, com toda a força, e levantar os punhos cerrados em gestos de celebração, por três horas seguidas. Um estádio de futebol, um auditório municipal, um movimentado café ou um anfiteatro universitário. De Boston a Houston, a Seattle e a incontáveis pequenas cidades no caminho... sua melhor experiência em um show ficará com você por toda a vida (RIAA, 2010:4; tradução minha).

18 A citação reforça a ideia de que ouvir um disco é apenas a preparação para o ato verdadeiramente significativo: o espetáculo musical. É quase uma paráfrase da declaração espirituosa feita pelo guitarrista da banda norte-americana Anthrax: “nosso disco é o cardápio; o show é a refeição” (*apud* Sandall, 2007).

19 Até este ponto, tenho seguido uma perspectiva mais ampla, que nos fornece um olhar sobre transformações recentes no mercado global. Simultaneamente, porém, é preciso aguçar o foco a fim de observar como estas questões são vividas localmente. Se queremos investigar a interface entre a música gravada e a música executada ao vivo, explorando não apenas o contraste entre elas, mas também como alimentam uma à outra, a etnografia se apresenta como ferramenta metodológica ideal. É por isso que me volto agora para a análise de um mercado de música ao vivo em particular e suas relações com o universo das gravadoras: a cena musical em Cabo Verde. Análise semelhante poderia ser realizada em muitos outros contextos. Escolho este pequeno arquipélago no Oceano Atlântico por se configurar como um exemplo paradigmático em relação à discussão aqui proposta. Cabo Verde representa, a um só tempo, um caso emblemático de sucesso no mercado fonográfico e um lugar onde a música ao vivo tem sido levada a sério como um símbolo nacional, uma fonte de rendimentos para o país e um elemento fundamental no cotidiano da população, em seus atos de sociabilidade.

A música cabo-verdiana no mercado global

20 A produção musical cabo-verdiana chegou a outras partes do mundo com a mediação da indústria fonográfica, associada ao nicho de mercado conhecido como *world music*. É difícil precisar o que se entende por "música do mundo". Trata-se de uma categoria que engloba diferentes estilos, dos mais variados lugares. Refere-se, quase sempre, a músicas vinculadas ao "outro", não ocidental.

21 As particularidades desse mercado foram cruciais para a história de sucesso da música cabo-verdiana no comércio global de sons. Um pequeno e desconhecido país no oeste africano, Cabo Verde ganhou reconhecimento internacional através de sua entrada no cenário das "músicas do mundo". Na 46ª edição do Grammy Awards, um dos mais prestigiados eventos da indústria musical, teve destaque uma voz especialmente marcante, há muito conhecida nas ruas de Mindelo, mas que só então ganhava alcance global. A cantora cabo-verdiana Cesária Évora foi, naquele ano de 2004, premiada na categoria de melhor disco de *world music*. Cesária, chamada "a diva dos pés descalços", de imagem expressiva, com seus colares de ouro e unhas longas, recebia merecido reconhecimento neste duro e concorrido mercado.

22 Hoje, muitos outros artistas cabo-verdianos têm sua trajetória profissional construída por meio da inserção no mercado de *world music*. A já mencionada gravadoraPutumayo apresenta assim sua coletânea de músicas cabo-verdianas:

> Muitos de nós ouvimos sobre Cabo Verde pela primeira vez através da voz extraordinária de Cesária Évora. Nos últimos anos, algumas das canções favoritas nas nossas coletâneas têm vindo de talentosos artistas cabo-verdianos. Além de serem ilhas absolutamente lindas, elas também são a casa de um dos maiores tesouros musicais do mundo (Putumayo, 2011; tradução minha).

23 A Putumayonão apenas apresenta Cabo Verde e seu povo para o mundo, mas também procura construir uma comunidade global através da circulação ilimitada de sons. Segundo o texto acima, a música de Cabo Verde não pertence exclusivamente aos cabo-verdianos. Ela é um tesouro musical da humanidade como um todo. Ainda, a gravadora declara em seu website: "As remotas ilhas de Cabo Verde oferecem uma rara e primorosa mistura de músicas com influências da África, de Portugal e do Brasil". Se o som gravado é um som mediado e, com isso, tem eliminada sua identidade espacial e temporal, o discurso da gravadora tenta preencher esta lacuna, preservando em palavras a especificidade do produto musical que comercializa.

24 Não irei discutir neste trabalho em profundidade as razões para o sucesso de Cabo Verde no mercado de *world music*. Indico apenas que, por um lado, a música cabo-verdiana se ajusta bem à demanda construída pela indústria musical. O mercado de *world music* revela uma complexa busca por um "outro" que estimule a experiência da diversidade, sem se distanciar radicalmente dos padrões musicais conhecidos no Ocidente. E isto ajuda a explicar, em parte, o sucesso de *mornas* e *coladeiras*, os dois gêneros musicais popularizados por meio dos discos de Cesária Évora. Nas mornas, os acordes de um violão revelam sonoridadesnão tão estranhasaos ouvidos ocidentais. Estes sons ganham, contudo, um toque exótico. São associados a imagens das ilhas, com praias paradisíacas e arquitetura pitoresca, divulgadas nos encartes dos CDs. Conjugam-se às fotografias da própria Cesária, destacando seu caráter idiossincrático. Trata-se de um jogo cuidadosamente elaborado por gravadoras e produtores, compondo um

mosaico de elementos musicais e extramusicais que definem nossa percepção das músicas e dos artistas.

25 Por outro lado, a importância alcançada por Cabo Verde no mercado musical global ecoa as ideias que os próprios cabo-verdianos guardam sobre as canções produzidas nas Ilhas. A produção musical cabo-verdiana não deve sua história exclusivamente às demandas geradas fora do país. Fatores internos e externos guiaram a trajetória de sucesso das músicas cabo-verdianas.[6]

26 A música tem sido tomada historicamente como uma forma de apresentação do arquipélago ao mundo. Durante meu trabalho de campo, pude participar de inúmeras conversas sobre a relevância da música cabo-verdiana para a nação. A morna é um dos mais importantes símbolos nacionais, protagonizando narrativas construídas tanto por membros da elite local (hoje e no período colonial) quanto pelas camadas populares. A morna fortalece a ideia de uma comunidade cabo-verdiana e alimenta o sentimento de pertença daqueles ilhéus a uma nação. S ão recorrentes as afirmações de que é a música "o único produto de exportação de Cabo Verde" ou "aquilo que Cabo Verde tem para dar". É uma parte de Cabo Verde que transita pelo mundo. É, sobretudo, a produção cabo-verdiana positivamente valorada, revertendo a imagem de um país pobre, tornado rico pela música que produz.

27 As conquistas dos artistas cabo-verdianos no mercado de *world music* exerceram influência nas estratégias econômicas do país – especialmente aquelas relacionadas ao turismo. Eventos com música ao vivo são parte fundamental do roteiro de turistas em visita às Ilhas. Aliás, tentativas de relacionar a música cabo-verdiana – em particular a morna – ao potencial turístico do país não são exatamente uma novidade. O jornal *O Arquipélago*, editado pelo Centro de Informação e Turismo de Cabo Verde, publicou vários artigos sobre o turismo local nas décadas de 1960 e 1970, tendo a morna como uma referência sempre presente.

28 Demandas internas por investimento no turismo são especialmente relevantes no caso da Ilha de São Vicente. O Porto Grande, principal fonte de receita na Ilha durante várias décadas, perdeu competitividade no contexto atlântico em meados do século XX. Desde então, São Vicente tem se voltado para o turismo como uma alternativa econômica. Trata-se de um projeto com profundidade no tempo e significado local, baseado na imagem da Ilha de São Vicente como a capital cultural de Cabo Verde.

29 Como apontado, a bem-sucedida participação da música cabo-verdiana no mercado fonográfico internacional tem contribuído para intensificar este fenômeno. Folhetos publicados por agências de viagens europeias sempre destacam a poderosa presença da música no arquipélago. O texto a seguir foi publicado por uma agência portuguesa que organiza pacotes turísticos para Cabo Verde:

> Mindelo é a cidade de Cabo Verde em que *a convivência é por excelência procurada, cultivada, acarinhada*. Restaurantes organizando noites caboverdianas e discotecas frequentadas até pela manhã convidam à vida nocturna. [...] S. Vicente é a capital da diversão de Cabo Verde. Aí actuam os músicos mais famosos, sendo possível participar em noites de música cabo-verdiana com regularidade. [...] O Mindelo é a garantia de diversão todos os dias, mas principalmente todas as noites do ano. Não faltam discotecas, e os mindelenses não se fazem rogados para as tornar muito frequentadas (Soltrópico, 2001:11-12; grifo meu).

30 A música é essencial na propaganda do arquipélago. Considerada a "embaixadora" de Cabo Verde, faz o país conhecido e atrai turistas para as Ilhas. A música cabo-verdiana é

reificada em CDs que circulam pelo mundo. Contudo, o som gravado satisfaz apenas parcialmente o desejo dos amantes da música. Estes só se sentem plenamente realizados com a experiência direta, em Cabo Verde: onde o som encontra o sabor e o calor, e "a convivência é por excelência procurada, cultivada, acarinhada". Os eventos com música ao vivo em Cabo Verde não são apresentados como espetáculos para serem vistos, mas experiências a serem vividas.

Duas experiências musicais: noites cabo-verdianas e tokatinas

31 Antes mesmo de chegarem em Cabo Verde, os turistas já são convidados para um evento particular, divulgado nos folhetos das agências de viagens: as noites cabo-verdianas. Estes eventos acontecem em restaurantes, hotéis e bares, sendo claramente relacionados ao turismo. Neles, a música é tomada como uma mercadoria. Os músicos são pagos e a performance é guiada por códigos específicos. Mas as noites cabo-verdianas estão estreitamente relacionadas a outras performances musicais, diferenciadas por sua "espontaneidade", segundo os próprios cabo-verdianos. Estas últimas podem acontecer a qualquer momento em que alguém se sinta com disposição para tocar um violão entre amigos. Examinando estes dois tipos de evento, podemos observar como diferentes práticas musicais são negociadas em Cabo Verde, numa inter-relação entre a música gravada e a música ao vivo, elementos locais e globais, interesses individuais e coletivos.

32 As noites cabo-verdianas seguem uma programação predeterminada. Bares, restaurantes e hotéis de Mindelo reservam dias da semana específicos para tais eventos. Durante meu trabalho de campo, fui imediatamente apresentada a esta programação como a melhor maneira de apreciar a música cabo-verdiana – especialmente para uma jovem mulher estrangeira como eu. Turistas assim como membros da elite local e emigrantes passando férias no país frequentam estes eventos, voltados para oferecer ao público uma experiência cabo-verdiana completa, com comidas e bebidas típicas a serem apreciadas ao som de música ao vivo.

33 A grande maioria das canções tocadas numa noite cabo-verdiana pertence às categorias conhecidas como mornas e coladeiras. Os dois gêneros musicais são usualmente acrescidos de alguma música brasileira (especialmente samba) e da *mazurka*, um estilo musical de origem europeia que foi incorporado como parte da tradição cabo-verdiana. Percebe-se nessas performances musicais um distanciamento em relação à herança africana (mais evidente em outros gêneros cabo-verdianos, como o *funaná* e o *batuku*). Contudo, quando observamos a decoração dos estabelecimentos onde acontecem as noites cabo-verdianas, notamos exatamente o contrário. Os objetos que decoram restaurantes e bares evocam uma ligação com o continente africano. Esculturas e panos oriundos da África continental somam-se aos uniformes dos garçons, confeccionados em tecidos com estampas africanas, criando vaga ideia de africanidade. Por fim, no que se refere à comida, a *katxupa*[7] e outros pratos típicos adicionam o sabor "autêntico" de Cabo Verde. A noite cabo-verdiana desperta os sentidos. Significados são atribuídos aos sons como parte de uma experiência mais ampla, que envolve as formas e as cores do ambiente, os cheiros e os sabores de comidas e bebidas. Participar de uma noite cabo-verdiana não é apenas ouvir música, mas experimentar cada aspecto do evento.

34 Performances musicais deste tipo começaram a ser organizadas em Mindelo na primeira metade da década de 1970. O contexto político à época do surgimento das noites cabo-verdianas era muito instável. Cabo Verde passava por profundas mudanças, que culminaram no fim do colonialismo. No período, novas ideias e projetos para a nação estavam no centro das atenções. E as noites cabo-verdianas podem ser entendidas, assim, como um s
ímbolo da modernidade nas Ilhas e o produto de uma nação independente.

35 O evento se consolidava à medida que a música cabo-verdiana alcançava reconhecimento no mercado externo, mediada pela indústria musical. Como mencionado, tornou-se uma atração fundamental para turistas estrangeiros acostumados a acessar as músicas locais por meio do mercado global. A ambiguidade das noites cabo-verdianas, com sua mistura de elementos africanos e europeus, adiciona valor ao negócio, correspondendo às demandas do mercado de *world music* em sua negociação de aproximações e distanciamentos.

36 Vários músicos e cantores que costumavam se apresentar nas noites cabo-verdianas – Cesária Évora e Bana, entre outros – posteriormente conquistaram o mercado internacional. A participação nas noites cabo-verdianas alavancou a carreira desses artistas. O evento é uma plataforma para músicos cabo-verdianos que planejam uma vida profissional no exterior. E o inverso é também verdadeiro. Um número considerável de músicos retornou a Cabo Verde depois de alguma experiência com a indústria fonográfica internacional. De volta às Ilhas, eles desenvolveram carreiras de sucesso apresentando-se nas noites cabo-verdianas. Dois exemplos dessa trajetória podem ser encontrados nas histórias de vida de Malaquias Costa e Biús.

37 Nascido em São Vicente, Biús migrou para os Estados Unidos. No exterior, ganhou experiência tocando com outros músicos cabo-verdianos, mas foi somente ao voltar para sua terra natal que alcançou maior reconhecimento. Ele gravou dois discos – *Más um Coladera* (em 1997) e *Dia e Nôt* (em 1999) – além de fazer várias participações em CDs de outros artistas. Quando Biús faleceu em 2009, os obituários estavam repletos de referências à sua importância no contexto das noites cabo-verdianas. Foi descrito como um grande *entertainer* e "um dos mais requisitados artistas da noite mindelense" ("Morreu o músico Biús", 2009). O compositor Bau também relembrou a habilidade de Biús para "pôr toda a gente bem-disposta como ninguém" ("Cabo Verde de luto: Morreu o músico Biús", 2009).

38 A história de vida de Malaquias Costa é semelhante. Nascido em 1925, o músico costumava tocar em bares, no início das noites cabo-verdianas. Ao longo de sua vida, participou de inúmeras gravações, incluindo um dos mais aclamados discos de Cesária Évora, *Miss Perfumado* (1992), indicado para o Grammy Award como melhor disco de *world music*. Tocou em espetáculos em Portugal, Alemanha, Brasil, Canadá e Estados Unidos. Mas é mesmo conhecido nas Ilhas como "o homem das noites cabo-verdianas". Durante uma cerimônia em homenagem a Malaquias, o *luthier* Luís Baptista descreveu-o como um *show man*, um artista que "faz o público vibrar quando está no palco" (*apud* Dias, 2011).

39 Podemos notar como os discursos sobre Malaquias e Biúsdão prioridade às atuações ao vivo, atribuindo valor à relação entre o artista e a plateia. Um grande músico é alguém que "põe toda a gente bem-disposta" e "faz o público vibrar". Apesar disso, a trajetória seguida por cada um desses profissionais revela como a música ao vivo está conectada à

música gravada. Ambas mostram-se fundamentais na construção de uma carreira de sucesso na cena musical.

40 Ainda sobre as noites cabo-verdianas, insisto que a música não pode ser entendida como o único objetivo do evento. Outras atividades no bar ou no restaurante não esperam pela música para começar. Observa-se também que normalmente não há um palco ou outro tipo de separação física mais rígida entre os intérpretes e o restante do ambiente em que atuam. Até mesmo se limitarmos a atenção aos sons, podemos perceber uma fusão significativa, misturando as canções com outros ruídos no estabelecimento. Todos estes fatores contribuem para tornar mais próximos os músicos e o público, reduzindo o caráter espetacular do evento (Turner, 1982; Beeman, 1993). A simples apreciação da música não é o ponto principal das noites cabo-verdianas. Busca-se construir uma "comunhão" entre músicos e público, cabo-verdianos e visitantes estrangeiros. Como anunciado nos folhetos turísticos, a "convivência" é ali cultivada, algo que não se pode encontrar nos discos.

41 O caráter comercial das noites cabo-verdianas é também significativo. Quem frequenta tais eventos precisa pagar, por meio do consumo obrigatório ou do *couvert* artístico. Isto possibilita aos artistas serem remunerados. Embora a grande maioria dos músicos tenha outra fonte de renda, as apresentações nas noites cabo-verdianas continuam sendo parte importante de seus rendimentos. Por outro lado, a cobrança de dinheiro como condição para participação do público nas noites cabo-verdianas acaba por produzir um novo sentido para a música ao vivo em Cabo Verde; ela adquire valor de troca, transformada em mercadoria.

42 Como um negócio bem organizado, as noites cabo-verdianas acontecem sempre em dias predeterminados, com hora marcada para começar e terminar. A performance musical segue uma rotina, repetindo-se todas as semanas sem grandes modificações. Isto facilita a inclusão das noites cabo-verdianas nos roteiros turísticos. Porém, quando os músicos seguem uma programação rígida, tocando conforme o acordado com o dono do estabelecimento, a performance perde "espontaneidade". Como um valor fundamental, equacionado com a autenticidade e a qualidade da morna, a espontaneidade ganha plena expressão em outro tipo de evento: as *tokatinas*.

43 As tokatinas nunca tiveram a visibilidade das noites cabo-verdianas. São difusas, de contornos pouco claros, sendo por vezes referidas simplesmente como "música espontânea". Devemos ter claro que a "espontaneidade" é aqui um valor e não representa uma descrição objetiva dos eventos. É, acima de tudo, parte da imagem construída sobre tais performances musicais. Segundo os cabo-verdianos, a participação nas tokatinas é sempre voluntária. Nunca são programadas com antecedência; são o resultado de um arranjo momentâneo entre os tocadores.

44 Deste ponto de vista, as tokatinas e as noites cabo-verdianas são duas formas contrastantes de experiência musical. As noites cabo-verdianas associam a música produzida no arquipélago a ideais modernos e princípios mercadológicos. Elas promovem a noção de "músico" como profissão, pago regularmente e atuando em um contexto orientado por códigos relativamente rígidos.

45 Em oposição, as tokatinas têm a espontaneidade como valor central. Não há motivações paraa participação nesses eventos que não sejam o desejo de apreciar a música e o prazer de interagir com amigos. As tokatinasnão acontecemem tempo e espaço predeterminados. Podem ter

início pela manhã e continuar ao longo de todo o dia, ou durar poucas horas à noitinha – em um pequeno bar ou numa esquina. Além disso, extingue-se a diferença entre tocadores e plateia. Se as noites cabo-verdianas já tendem a aproximar os músicos do público, nas performances espontâneas estes dois papéis estão completamente ausentes. Podemos ver, por exemplo, uma mulher passando pela rua e parando de repente na esquina para se unir a um grupo que entoa uma morna. Ou podemos ver um homem em um bar distraindo-se com um violão, sem se preocupar se outros acompanham seus acordes. Aliás, os espaços onde as tokatinas acontecem já contribuem para a formação de grupos relativamente homogêneos. Ruas e bares, reunindo amigos e vizinhos, são quase uma extensão de casa, proporcionando um ambiente de intimidade nas relações entre os membros do grupo.

46 Assim como a espontaneidade deve ser tomada como um valor e não um fato observável, a oposição rigorosa entre as tokatinas e as noites cabo-verdianas também é formulada no plano do discurso. Representações culturais ressaltam este contraste: as noites cabo-verdianas são descritas como “bares de consumo obrigatório e sem espontaneidade necessária a esta forma de música” (Martins, 1989:118), enquanto as tokatinassão apresentadas como eventos nos quais “tudo é espontâneo: as pessoas se juntam e vão tocar, cantar e conviver”, de acordo com um de seus participantes regulares. Porém, quando enfocamos a dinâmica destes dois tipos de experiência, a distinção entre elas mostra-se menos marcante. Há muitas semelhanças – por exemplo, na composição do repertório. E muitos dos atores envolvidos nestes eventos transitam regularmente entre eles. Em geral, músicos que atuam em noites cabo-verdianas também participam de tokatinas no bairro onde moram, sem a expectativa de pagamento. Esta é uma atitude entendida como voluntária, sem fins econômicos, pelo simples prazer da música e da sociabilidade entre amigos.

47 Ressalto que a transformação da música ao vivo em mercadoria é alvo de apreciações ambivalentes. Um caso paradigmático pode ajudar a esclarecer este ponto. Manuel é um pequeno comerciante que, apesar de viver em um bairro bem conceituado, enfrenta dificuldades financeiras ao se esforçar para alcançar o padrão de vida de seus vizinhos. Resolveu certo dia fazer um jantar em sua casa, acompanhado de música ao vivo, em comemoração ao aniversário da esposa. Fez o convite a seus amigos mais íntimos e foi à procura de Calú, um músico a quem se referia como um velho conhecido. Manuel propôs a Calú que chamasse mais alguns músicos para o evento, prometendo-lhes em troca comida e bebida à vontade. Calú, que normalmente faz apresentações em noites cabo-verdianas, contatou seus parceiros. No entanto, eles decidiram que só aceitariam participar do evento se houvesse pagamento de cachê. Manuel, que não estava em condições de cobrir esses gastos, viu-se obrigado a cancelar a festa. Ficou surpreso e desapontado.

48 O caso revela o choque entre duas visões divergentes sobre a prática musical. O princípio da “convivência” é claramente oposto à lógica do contrato, que dá origem à figura do músico profissional. Não há consenso quando se tenta comparar e avaliar estas duas formas de lidar com a música ao vivo. Gregório, que também se apresenta em noites cabo-verdianas, colocou-se prontamente a favor de Calú e seus parceiros ao saber do ocorrido. Afirmou que algumas pessoas tocam um instrumento em troca de bebida, o que chamam de *txorá grogue* (literalmente, “chorar *grogue*”, a aguardente cabo-verdiana). Mas Gregório critica duramente esse comportamento. O ato de *txorá grogue* é avaliado pelo músico muito negativamente, trazendo a ideia de alguém que

necessita implorar de maneira humilhante por uma bebida. O próprio Gregório, assim como outros músicos das noites cabo-verdianas, costuma aceitar as bebidas que lhe são oferecidas pelo público nesses estabelecimentos. Mas, segundo ele próprio, a existência de um contrato definindo o pagamento dos músicos em dinheiro coloca-os numa situação bem diferente e muito mais respeitável.

49 Muitos outros criticam a nova postura dos músicos, orientada pela regulamentação da profissão, com pagamento em dinheiro. Os críticos relembram com saudosismo os tempos antigos quando tocadores e cantores cabo-verdianos não tratavam a música como um negócio. O comportamento adotado por Cesária Évora antes do sucesso internacional é especialmente destacado. Vejamos o relato de Ofélia Ramos, conhecida como fundadora das noites cabo-verdianas:

> Antes de ela ser estrela, aqui [no Calypso, restaurante de propriedade de Ofélia] era como uma casa da Cesária. Mas ela tinha uma coisa: não cantava para ganhar nada. Cantava por prazer. Tenho muita estima pela Cesária porque a Cesária cantou durante muitos anos aqui nessa casa, mas até hoje a Cesária diz: "Ofélia, vou cantar hoje, mas vais me pagar um uísque". Até hoje. Se eu pagasse um uísque, ela tomava. Se não pagasse... ela cantava por prazer (Ofélia Ramos, entrevista pessoal, outubro de 2002).

50 A declaração torna menos rígidas as fronteiras entre as noites cabo-verdianas e as tokatinas, fundindo a "música como negócio" à "música como prazer". Segundo Ofélia, o estabelecimento onde aconteciam as noites cabo-verdianas podia também ser "uma casa". Insisto ainda que este aspecto da história de vida de Cesária Évora é frequentemente relembrado. Seu prestígio se baseia, em larga medida, na ideia de que ela costumava cantar "por prazer" e de que jamais gostou de fazer coisas por obrigação – o que nos traz de novo à noção de espontaneidade como um valor. Talvez isto ajude a compreender, por fim, como a "autenticidade" das tokatinas agrega valor à música cabo-verdiana no mercado de *world music*. Mitos populares sobre Cesária, a diva dos pés descalços que cantava por prazer, aumentam seu prestígio e o valor de suas gravações. Mesmo integrada no mercado fonográfico global, ela é apresentada como alguém cujas escolhas não são moldadas apenas pelo cálculo, envolvendo sobretudo o contexto social em que se insere.

A resiliência da performance e o valor da experiência

51 O mercado de *world music* que projetou no cenário mundial a música cabo-verdiana tem sido frequentemente criticado. Muitos estudiosos argumentam que as práticas musicais nesse contexto, bem como os discursos sobre alteridade que o sustentam, reproduzem relações desiguais.[8] Concentrando em suas mãos o acesso às tecnologias de ponta, as gravadoras (sediadas em países ocidentais) têm o poder de decisão sobre o tipo, a direção e o sentido do trânsito global de sons. Segundo os críticos, há várias semelhanças entre a circulação de música no mercado de *world music* e o padrão de trocas típico dos encontros coloniais.

52 O caso cabo-verdiano revela, porém, um cenário mais complexo. Primeiro, ele nos mostra que a introdução de músicas africanas no comércio global pode ter múltiplos sentidos, indo além da retórica produzidapela indústria musical. A circulação de músicas envolve, sobretudo, um processo de mercantilização. Mas podemos observar simultaneamente a produção de valores não monetários associados à música, como o

prestígio e o sentimento de pertença. Nesta perspectiva, a inserção no mercado global pode vir acompanhada de um sentir-se "em casa", cultivando a intimidade.

53 A resiliência da música ao vivo (em Cabo Verde e tantos outros lugares) revela que a música, acima de tudo, diz respeito a pessoas. A experiência da música executada presencialmente – sons misturados com aromas, gostos, imagens e calor humano – é baseada na relação pessoal, o que sugere limites ao poder da tecnologia no controle das práticas musicais. Pelo que vimos ao longo deste trabalho, o estado atual da indústria musical pode ser interpretado como um processo de restabelecimento do valor das pessoas. Quando Karl Marx (1951) escreveu sua resposta a Adam Smith no clássico debate sobre a distinção entre trabalho produtivo e improdutivo,[9] ele mencionou a performance do cantor de ópera como uma atividade que existe apenas em uma ação inseparável do próprio cantor. Ou seja, tão logo o canto termine, extingue-se também o serviço prestado ao público. O fato de que Marx tenha feito tal reflexão antes da popularização do fonógrafo é significativo, mas o que pretendo destacar é que o consumo da performance é inseparável do artista – uma afirmação válida até os dias de hoje. Mesmo no contexto atual em que "computadores fazem arte", como na canção interpretada por Chico Science & Nação Zumbi, o artista não perde seu valor. A música ao vivo pressupõe relações entre pessoas, não importa quão efêmeras elas sejam.

54 A discussão aqui apresentada merece cuidadosa consideração de seus desdobramentos. Vimos que a música como coisa – os discos – está perdendo terreno para a música como performance. Como apontado por Hart, Laville e Cattani (2010:6-7), o mercado mundial, de maneira geral, tem revelado uma ênfase crescente nas chamadas mercadorias culturais, incluindo sob este termo diversas formas de entretenimento, bem como educação, mídia, produção de *softwares* e informação. Segundo os autores, esta tendência aproxima a economia daquilo que as pessoas fazem umas para as outras, em vez de relacionar-se apenas aos objetos físicos usados para garantir a subsistência material. A tecnologia ainda tem papel relevante quando nos referimos ao mercado de música ao vivo. Vários estudos têm apontado para usos criativos da tecnologia nas performances.
[10] Contudo, parece haver uma mudança de ênfase. A música como performance envolve a atribuição de valor à oportunidade única de "estar ali". Em outras palavras, a atenção é direcionada para as experiências singulares, envolvendo a interação entre gente.

55 A produção e o consumo de experiências não estão restritos à indústria musical. A valorização da experiência como mercadoria pode ser hoje encontrada nos mais diversos contextos. A própria ideia da Web 2.0 é baseada na importância da interação e da colaboração entre pessoas. O termo está associado à existência de websites que permitem a participação do usuário como criador de conteúdo. Redes sociais, blogs e sites de compartilhamento de vídeos enfatizam o consumo ativo e o valor de ser parte de uma comunidade (virtual). O leque de experiências à venda é gigantesco: no turismo, na moda, no universo dos videogames e tantos outros.[11] Tal tendência torna evidente o valor atribuído à possibilidade de modificar a própria vida por meio de uma nova experiência, passível de ser comercializada. Como nos espetáculos de música ao vivo, trata-se de uma experiência que, embora evanescente, "ficará com você por toda a vida".

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Benedict. 1983. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.

BEEMAN, William O. 1993. “The Anthropology of Theater and Spectacle”. *Annual Review of Anthropology*, 22:369-393.

BENJAMIN, Walter. 1973. “The work of art in the age of mechanical reproduction”. In: Hannah Arendt (org.). *Illuminations*. Londres: Fontana Press.

BORN, Georgina & HESMONDHALGH, David. 2000. “Introduction: on difference, representation and appropriation in music”. In: Georgina Born & David Hesmondhalgh (orgs.). *Western Music and its Others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.

BRAZ DIAS, Juliana. 2012. “Música Cabo-Verdiana, Música do Mundo”. In: Juliana Braz Dias & Andréa de Souza Lobo (orgs.). *África em Movimento*. Brasília: ABA Publicações.

_. 2014. “Live Music in the Age of Digital Reproduction: Cape Verde”. In: Keith Hart & John Sharp (orgs.). *People, Money and Power in the Economic Crisis: Perspectives from the Global South*. Nova York & Oxford: Berghahn.

“Cabo Verde de luto: Morreu o músico Biús”. 2009. *Notícias – Cabo Verde*, 5 de agosto de 2009. Disponível em: http://noticias.sapo.cv/info/artigo/1010397.html. Acesso em: 17/07/2014.

CESÁRIA ÉVORA. 1992. *Miss Perfumado*. Paris: Lusafrica. 1 CD.

COLLINS, Nicolas (org.). 2008. Dossiê: “Why live? Performance in the age of digital reproduction”. *Leonardo Music Journal*, 18.

DIAS, V. 2011. “Homenagem a Malaquias Costa no Mindelo”. *Expresso das Ilhas*, Cidade da Praia, 3 de julho de 2011. Disponível em: http://www.expressodasilhas.sapo.cv/pt/noticias/go/homenagem-a-malaquias-costa-no-mindelo. Acesso em: 29/09/2011.

ERLMANN, Veit. 1999. *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West*. Nova York: Oxford University Press.

FELD, Steven. 2000. “The Poetics and Politics of Pygmy Pop”. In: Georgina Born & David Hesmondhalgh (orgs.). *Western Music and its Others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.

FRED ZERO QUATRO. 1994. “Computadores Fazem Arte”. In: Chico Science & Nação Zumbi. *Da Lama ao Caos*. Rio de Janeiro: Chaos. 1 CD. Faixa 13.

GOLDMAN, David. 2010. “Music’s lost decade: Sales cut in half”. *CNNMoney*, Los Angeles, 3 de fevereiro de 2010. Disponível em: http://money.cnn.com/ 2010/02/02/news/companies/napster_music_industry/. Acesso em: 16/07/2014.

HART, Keith; LAVILLE, Jean-Louis & CATTANI, Antonio David. 2010. “Building the Human Economy Together”. In: Keith Hart, Jean-Louis Laville & Antonio David Cattani (orgs.). *The Human Economy: a citizen’s guide*. Cambridge: Polity Press.

KATZ, Mark. 2004. *Capturing Sound: How technology has changed music*. Berkeley: University of California Press.

MARTINS, Vasco. 1989. *A Música Tradicional Cabo-Verdiana – I (A Morna)*. Cidade da Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco.

MARX, Karl. 1951. *Theories of Surplus Value*. Tradução de G. A. Bonner e Emile Burns. Londres: Lawrence & Wishart.

"Morreu o músico Biús". 2009. *A Semana*, Cidade da Praia, 5 de agosto de 2009. Disponível em: http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article44086. Acesso em: 17/07/2014.

PUTUMAYO. "About us". Disponível em: http://www.putumayo.com/AboutUs. Acesso em: 16/07/2014.

. "Cape Verde". Disponível em: http://www.putumayo.com/cape_verde. Acesso em: 26/09/2011.

RADIOHEAD. 2007. *In Rainbows*. Londres: XL Recordings. 1 CD.

RIAA (Recording Industry Association of America). 2010. "Let's Play: The American Music Business". Disponível em: http://www.ifpi.org/content/library/ RIAA_Brochure_Final.pdf. Acesso em: 16/07/2014.

SANDALL, Robert. 2007. "The day the music industry died". *The Sunday Times*, Londres, 7 de outubro de 2007. Disponível em: http://entertainment.timesonline. co.uk/tol/ arts_and_entertainment/music/article2602597.ece. Acesso em: 7/07/2011.

SMITH, Adam. 2003. *The Wealth of Nations*. Baseado na 5ª edição, por Edwin Canna. Nova York: Bantam Classic.

SOLTRÓPICO OPERADOR TURÍSTICO. 2001. *Cabo Verde*. Lisboa: [s.n.].

TAYLOR, Timothy D. 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. Nova York: Routledge.

TURNER, Victor W. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nova York: Performing Arts Journal Publications.

WILLIAMSON, John & CLOONAN, Martin. 2007. "Rethinking the music industry". *Popular Music*, 26 (2):305-322.

NOTAS

1. Uma outra versão desse argumento foi publicada na coletânea *People, Money and Power in the Economic Crisis: Perspectives from the Global South*, organizada por Keith Hart e John Sharp (2014). Agradeço a ambos pelos comentários generosos que contribuíram para a discussão aqui proposta.
2. Os dados etnográficos em que se baseia este artigo foram coletados em um trabalho de campo de longo prazo, realizado na Ilha de São Vicente em 2002, somados ao resultado de outras incursões mais pontuais no contexto musical cabo-verdiano na última década.
3. Um exame profundo da tecnologia de gravação de sons e suas principais características pode ser encontrado em Katz (2004:8-47).
4. O texto original, divulgado na página da empresa na Internet, segue assim: "Putumayo World Music was established in 1993 to introduce people to the music of the world's cultures". Disponível em: http://www.putumayo.com/AboutUs.
5. O declínio da indústria fonográfica é particularmente verdadeiro quando temos em mente as quatro grandes gravadoras do mercado mundial (Sony/BMG, Warner Music, EMI e Universal). Muitos argumentam que as pequenas gravadoras independentes passam, ao contrário, por um momento de crescimento.
6. Este argumento é desenvolvido em maior profundidade em Braz Dias (2012).

7. A *katxupa* é um dos pratos mais tradicionais da culinária cabo-verdiana. É preparado com milho pilado e feijão, além de vários tipos de vegetais (batata-doce, abóbora, repolho) e carnes (frango, carne de boi, atum).

8. Ver, por exemplo, Erlmann (1999), Feld (2000), Born e Hesmondhalgh (2000) e Taylor (1997).

9. Em 1776, Adam Smith escreveu em *The Wealth of Nations* que o trabalho dos criados e de "alguns dos mais respeitáveis estratos da sociedade" é improdutivo, porque não se transforma numa mercadoria vendável e não deixa um resultado palpável que perdure após o término desse trabalho. O autor elencou várias profissões para ilustrar seu argumento, incluindo cantores de ópera – ao lado de clérigos, advogados, médicos, homens de letras, bufões e músicos (Smith, 2003). Mais tarde, em *Theories of Surplus Value*, Karl Marx criticou esta suposição, afirmando que o trabalho só é produtivo quando gera mais-valia; "a designação de um trabalho como produtivo não tem absolutamente nada a ver com o conteúdo definido desse trabalho, com sua utilidade especial, ou com o valor de uso particular em que se manifesta" (Marx, 1951:186; tradução minha). Segundo o autor, o trabalho de um cantor não é produtivo do ponto de vista dos membros da plateia que pagam para ouvir a performance. Porém, da perspectiva do dono do teatro que contrata o cantor para a apresentação, o cantor é um trabalhador produtivo, gerando mais-valia para o empresário – mesmo que a performance dure apenas um instante.

10. Um exemplo de reflexões realizadas por músicos sobre o uso da tecnologia digital nas suas atuações pode ser encontrado no dossiê "Why live? Performance in the age of digital reproduction" (Collins, 2008).

11. Certa vez, um amigo me fez um convite para um passeio inusitado. Ele havia comprado ingressos para participar de um evento em que todos poderiam andar sobre brasas, literalmente. Com espanto, perguntei por que alguém haveria de aceitar tal proposta. A resposta foi imediata: "pela experiência...".

RESUMOS

O artigo busca destacar as conexões entre a indústria fonográfica global e as experiências em nível local. Apresenta o argumento de que os desafios enfrentados pelas grandes gravadoras com a revolução digital devem ser compreendidos enquanto um fenômeno relacionado a inúmeras performances musicais ao redor do mundo. A temática é abordadapor meio da análise de um caso particular: o mercado musical em Cabo Verde. São apresentados dois tipos de eventos: as noites cabo-verdianas e as tokatinas. Observando a resiliência da música ao vivo (em Cabo Verde e em tantos outros lugares), sugiro que o estado atual da indústria musical pode ser interpretado como um restabelecimento do valor das pessoas. Mesmo com a introdução das novas tecnologias digitais, o artista não perdeu o seu valor. A música ao vivo pressupõe a valorização das experiências singulares e das relações entre pessoas, não importa quão efêmeras elas sejam.

The article highlights the connections between the global music industry and experiences at the local level. It argues that the challenges faced by major record labels with the digital revolution should be understood as a phenomenon related to numerous musical performances around the world. This debate is addressed through the analysis of a particular case: the music market in Cape Verde. Two kinds of events are described: Cape Verdean nights and tokatinas. Noting the resilience of live music (in Cape Verde and in many other places), I suggest that the current state

of the music industry can be interpreted as a reinstatement of the value of people. Even with the introduction of new digital technologies, the artist has not lost his/her value. Live music requires the valuing of unique experiences and relationships between people, no matter how ephemeral they are.

ÍNDICE

Keywords: music industry, recording technologies, live music, commoditization of experience, Cape Verde
Palavras-chave: indústria musical, tecnologias de gravação, música ao vivo, mercantilização da experiência, Cabo Verde

AUTOR

JULIANA BRAZ DIAS

UnB. **Juliana Braz Dias** é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. É também pesquisadora associada na Universidade de Pretória. Possui experiência de pesquisa sobre culturas populares africanas, com realização de trabalho de campo em Cabo Verde e África do Sul. Organizou a coletânea *África em Movimento* (ABA Publicações, 2012). Contato: jbrazdias@hotmail.com.